

# Figura plana de un sembrador

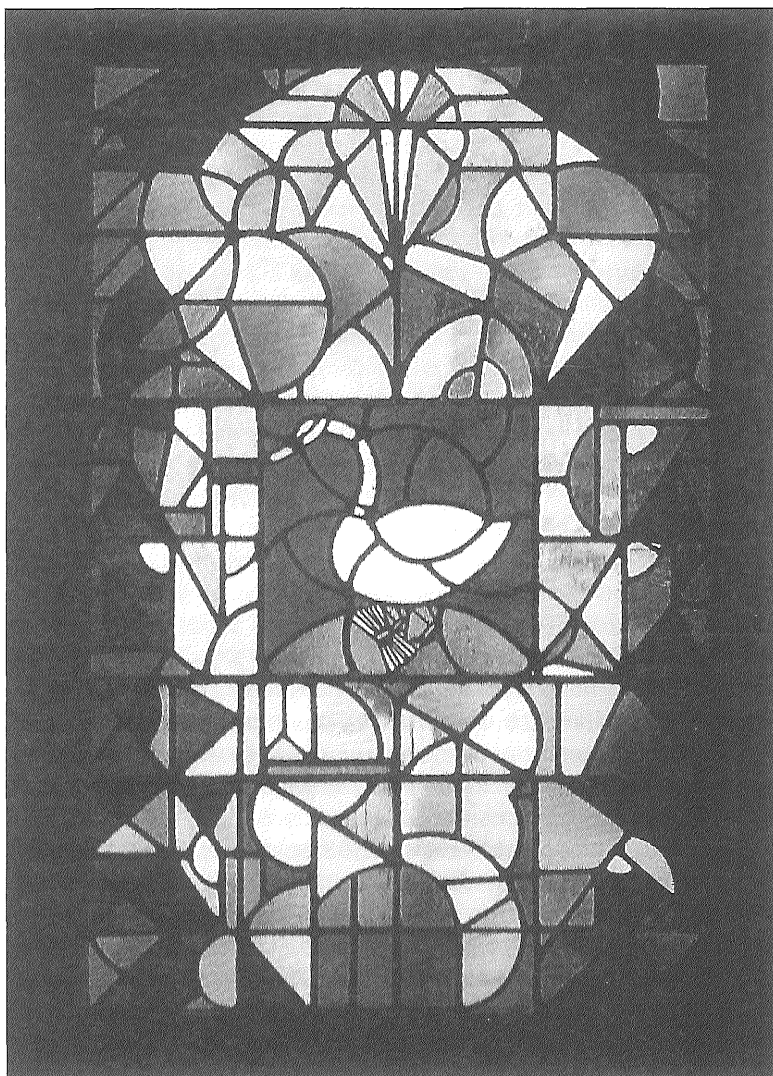
MARÍA TERESA MUÑOZ

**María Teresa Muñoz**, arquitecto y catedrática de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ha sido Profesora invitada en la Bartlett School of Architecture de Londres, en la Städel-schule de Frankfurt y en la Universidad de Yale. Es autora, entre otros, de los libros *Arquitectura contemporánea española* (junto con Juan Daniel Fullaondo, 3 vols., 1994-1997), *El laberinto expresionista* (1991), *La otra arquitectura orgánica* (1995) y *Vestigios* (2000).

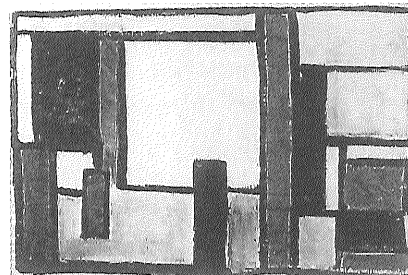
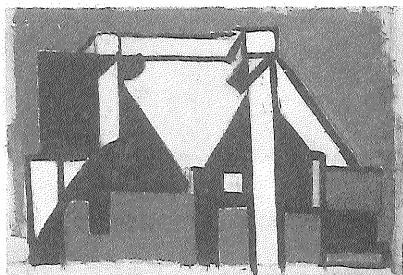
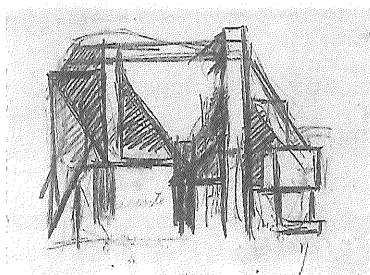
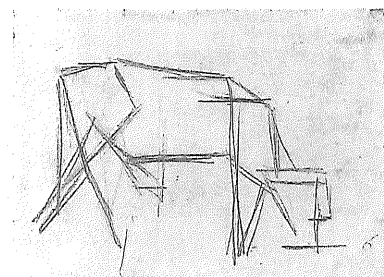
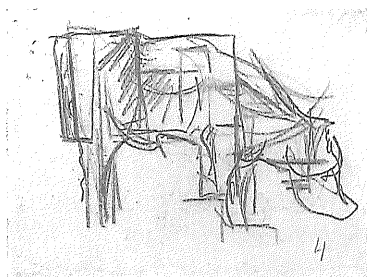
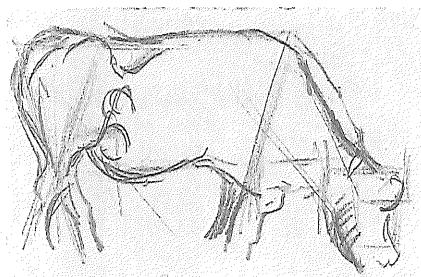
A partir de 1916, Theo van Doesburg recibe sus primeros encargos profesionales: serán una serie de vidrieras destinadas a viviendas o edificios públicos proyectados por arquitectos amigos suyos, como J. J. P. Oud, Jan Wils o C. de Boer. Theo van Doesburg, nacido en Utrecht en 1883, quiso en principio ser actor; pero, cuando con apenas dieciséis años realizó sus primeras pinturas, las artes plásticas pasaron a ser su interés primordial, aunque también tuvo una actividad considerable como escritor y una implicación importante en el campo de la arquitectura. En su primera intervención parcial sobre un tema arquitectónico, la vidriera destinada a la casa del alcalde de la ciudad de Broek en Waterland, Van Doesburg toma como motivo principal el escudo de armas de esa ciudad, y en la composición se distingue claramente la figura central de un cisne rodeada de un fondo geométrico formado por sectores de círculo, rectángulos y triángulos de cristal coloreado. Un año después, para la villa *De Karperton* proyectada por Jan Wils, Theo van Doesburg diseñará un conjunto de seis ventanas destinadas al gran vestíbulo de entrada y que él mismo denominará *Pequeña Pastoral*, ya que esta vez los motivos serían de animales, predominantemente toros y caballos. Y más tarde, entre 1921 y 1922, el arquitecto C. de Boer encargará a Van Doesburg el diseño de una gran vidriera, formada por dos ventanas verticales y una horizontal, destinada a la Escuela de Agricultura de Drachten proyectada por él. En esta ocasión, el lema elegido será *Gran Pastoral* y los motivos para la composición serían las cuatro actividades agrícolas fundamentales: el arado, la siembra, la siega y la recolección.

El tema de los animales es utilizado también por Theo van Doesburg para explicar su concepción de la experiencia estética en el libro *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst* (*Principios del Arte Neoplástico*), publicado dentro de la serie de volúmenes de la Bauhaus con el

THEO VAN DOESBURG, *COMPOSICIÓN I*, 1916-1917, VIDRIERA PARA LA CASA DE W. DE GEUS, ALCALDE DE BROEK IN WATERLAND (DETALLE).



número 6, en el año 1925. En el capítulo segundo, un animal, la vaca, se convierte en el centro de reflexión sobre los distintos modos en que se experimenta un objeto exterior. El granjero, dice Van Doesburg, ve en la vaca sobre todo su capacidad para producir leche y carne, el veterinario se interesará en cambio por aquellos aspectos relacionados con su salud, el tratante de ganado por su valor comercial y el carnicero por la cantidad de carne, grasa y huesos que proporcionará el animal. Cada individuo considerará, por tanto, una realidad de la vaca distinta en cada caso. Pero habría que añadir una más, la del artista plástico. Éste verá la vaca como una combinación de espacios y juegos de luz y sombra, experimentará sus huecos y prominencias como una escultura y el fondo sobre el que aparece el animal como un plano. El artista plástico no se preocupará por las cualidades particulares del objeto, ni por los detalles, sino que se fijará en la tensión existente entre las formas y la relación entre el animal y el ambiente como una unidad orgánica. Si además el animal comienza a moverse, el artista experimentará la

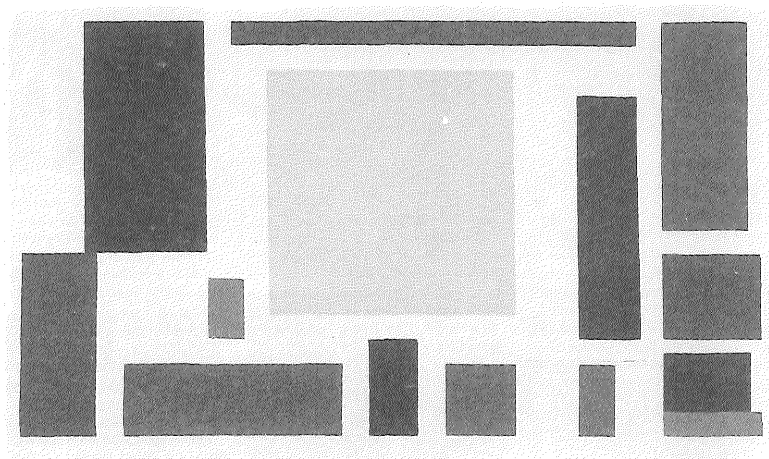


periodicidad y la repetición de los distintos movimientos como un ritmo, y el cuerpo del animal comenzará a multiplicarse en el espacio, no ya como una criatura física sino de una manera abstracta en la propia mente del artista. Como ilustración de este razonamiento, Theo van Doesburg ofrece en su libro las cuatro fases de la reconstrucción de una vaca, comenzando con la fotografía del objeto natural a la que seguirán la acentuación de las relaciones, la abolición de la forma y, finalmente, la imagen. No obstante, él mismo avisará de que esta transfiguración, esta conexión directa con los objetos reales, sólo será útil como transición y como medio para alcanzar el verdadero fin, el arte abstracto.

A través de los dibujos de la vaca presentados por Theo van Doesburg, lo que observamos no es otra cosa que una serie de fases sucesivas que van desde la representación de un objeto tridimensional hasta una composición plana. En primer lugar, se asimilan los rasgos del animal a formas geométricas elementales, fundamentalmente rectángulos y triángulos, aunque manteniendo los juegos de luz y sombra indicadores del volumen del cuerpo. Se pasa después, en la segunda etapa, a eliminar las líneas oblicuas y componer exclusivamente con formas rectangulares que, sin embargo, se colocan unas delante o detrás de las otras para establecer una jerarquía en la profundidad de los distintos planos del cuadro. Por último, en la tercera y definitiva fase, los rectángulos de color flotan de manera independiente sobre un fondo neutro, ya no hay más que un conjunto de relaciones de formas y colores planos sin aludir a objeto alguno. La cuestión que se suscita entonces es por qué elige Theo van Doesburg precisamente la figura de un animal tan reconocible como la vaca para elaborar a partir de ella un conjunto de relaciones abstractas y además lo hace tomando como base una fotografía de perfil, donde lo más característico es precisamente esa línea de contorno, más que las relaciones de llenos y vacíos que pudieran apreciarse en la conformación de su cuerpo. De alguna manera, el hecho de que el propio Van Doesburg alerte de que ese procedimiento

THEO VAN DOESBURG, DIFERENTES VACAS,  
ESTUDIOS SOBRE PAPEL (CA. 1918) PARA  
COMPOSICIÓN VIII (LA VACA).

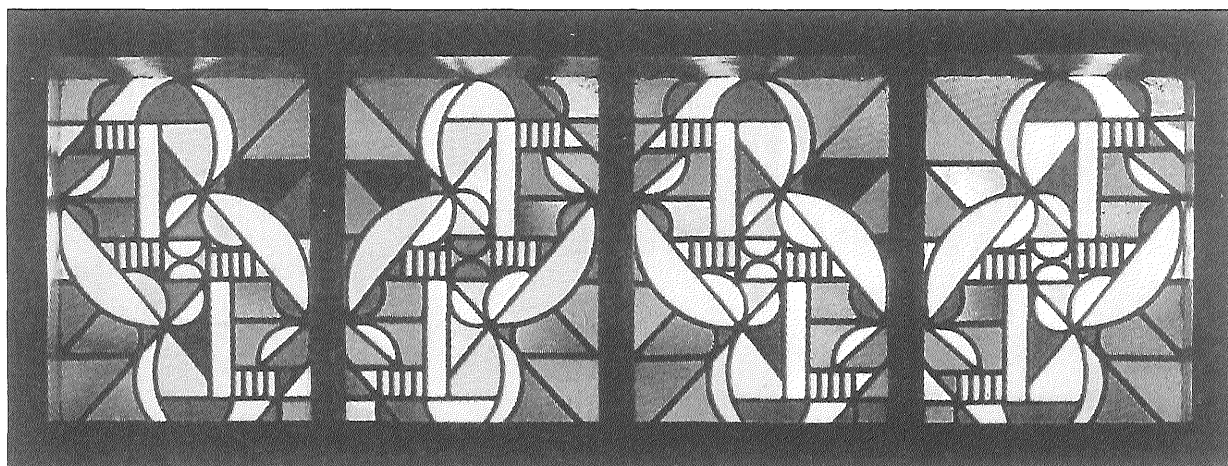
THEO VAN DOESBURG, *COMPOSICIÓN VIII*  
(*LA VACA*), CA. 1918; ÓLEO SOBRE LIENZO.



no es más que un medio o una etapa de transición en el camino hacia un auténtico arte abstracto ya indica lo arriesgado de esta decisión.

En la primera vidriera que realiza Theo van Doesburg para la casa de J. J. P. Oud en Broek in Waterland, la figura central del cisne aparece de perfil y los rasgos más característicos del animal, la curvatura del cuello o de las alas, se acentúan a través de las divisiones del vidrio. Por otra parte, la fidelidad a la imagen del cisne contrasta con el resto de la vidriera compuesta por otras formas alusivas a un fondo vegetal mucho menos identificable. En la *Pequeña Pastoral* de 1917-18, aunque van Doesburg alude expresamente a que en las seis vidrieras, una serie de cinco y una más independiente, utilizará los motivos de animales, principalmente de toros y caballos, la composición a base de rectángulos de color distintos en cada caso no permite reconocer vestigio alguno de figuras de animales ni distinguir eventualmente los motivos bovinos de los equinos. Cada una de estas vidrieras concentra los rectángulos de color en el contorno para dejar un área central, de forma más o menos ovalada o cruciforme, de vidrio transparente. Los colores utilizados en estas vidrieras son ocre, rojo, azul, violeta, verde y negro en las situadas en los extremos, con ligeros cambios en la intensidad de los azules y verdes, mientras que en la ventana central sólo se emplean los colores primarios y el negro. Con respecto a la composición realizada a partir de la figura de la vaca, fechada también en 1917, las vidrieras de la *Pequeña Pastoral* suponen un cambio sustancial en cuanto a la contigüidad de los planos de color, ya que en aquel caso los planos flotaban libremente sobre el fondo neutro del cuadro. Y en cuanto al color, la ventana central desarrollará el tema principal del que se derivan los otros como variaciones y además se introducen cambios de tono en los mismos colores, lo que más tarde el propio Theo van Doesburg denominará disonancias. El carácter decorativo de esta intervención arquitectónica se apoyará, por una parte, en la condición plana de los vitrales y, por otra, en la disposición simétrica de los distintos elementos para componer una unidad superior basada en las relaciones mutuas entre las distintas partes.

Con respecto a la *Pequeña Pastoral*, para la que fue el propio Theo van Doesburg quien sugirió el tema de los animales como base de sus

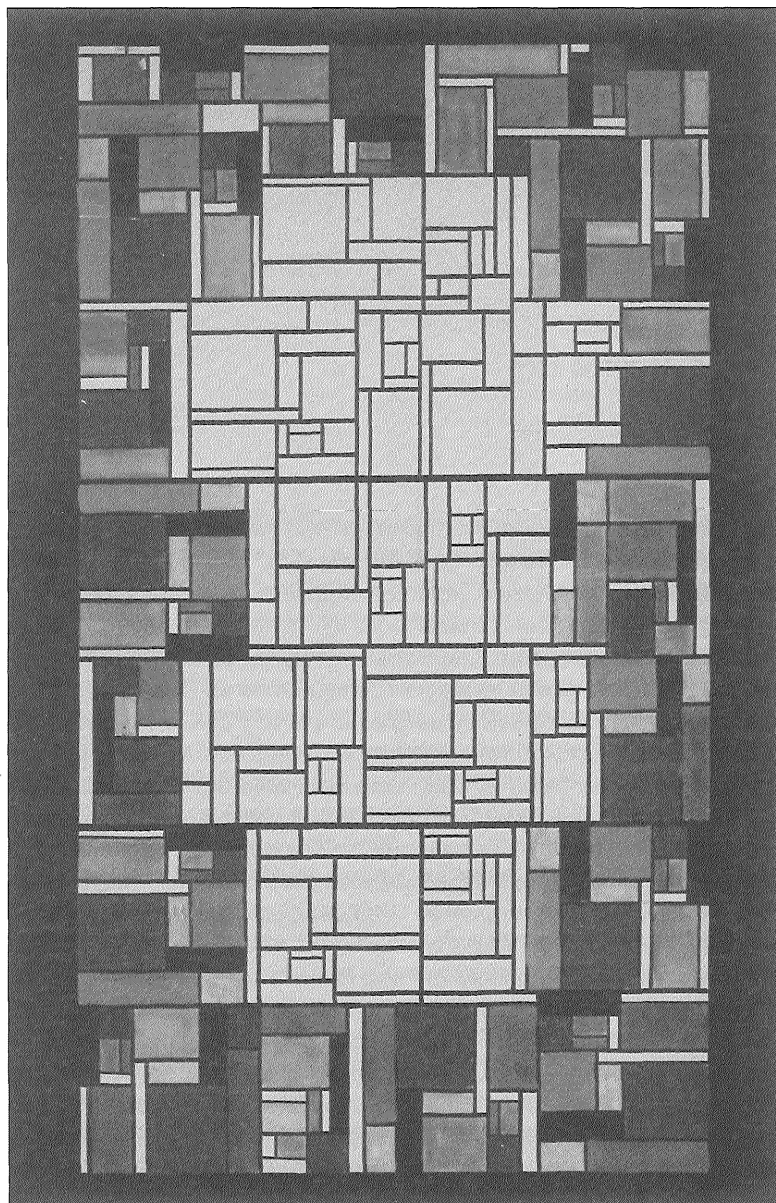


composiciones de color, el encargo de la *Gran Pastoral* tuvo un punto de partida muy distinto, ya que fue el arquitecto C. de Boer quien propuso a Van Doesburg para estas vidrieras composiciones más simétricas y más figurativas que las realizadas por él hasta ese momento. Antes de mostrar ningún boceto, Van Doesburg mostró su desacuerdo y respondió a De Boer que la utilización de figuras no es lo más adecuado en arquitectura, mientras que sí lo es el plano y que las vidrieras debían considerarse como ventanas fragmentadas rítmicamente, o mejor campos de luz divididos rítmicamente cuya armonía debía lograrse a través del color. Para Theo van Doesburg, el concepto de arquitectura se realizaba del modo más puro en estas composiciones planas, mientras que cualquier figura o representación era incapaz de integrarse en los medios abstractos propios de la arquitectura, quedando reducida a una mera ilustración o incluso a un símbolo. Y ya que el edificio donde iban a colocarse las vidrieras era una Escuela de Agricultura, determinadas figuras relacionadas con las actividades agrícolas podrían resultar enriquecedoras para el concepto de agricultura, pero no para la arquitectura ya que ambas, agricultura y arquitectura, no tienen nada en común. La única solución entonces sería utilizar la representación como un puro ornamento, esto es, emplear figuras planas bidimensionales capaces de convivir con un medio arquitectónico, hacer entrar en la composición de las vidrieras determinadas figuras de modo que causaran el menor daño posible a la arquitectura. Con respecto a la cuestión de la simetría, igualmente Van Doesburg rechazó la posibilidad de emplearla con éxito dentro del campo de la arquitectura, ya que consideraba que una armonía activa sólo se consigue utilizando la asimetría, o lo que es lo mismo una proporción equilibrada de elementos distintos. En consecuencia, las dos exigencias del arquitecto C. de Boer, figuración y simetría, fueron tajantemente rechazadas por Theo van Doesburg como contrarias a las exigencias del medio arquitectónico, de manera que su intervención debería considerarse como un trabajo puramente ornamental, una decoración plana.

Las lecciones sobre la naturaleza y los medios propios de la arquitectura de un artista plástico como Theo van Doesburg a un arquitecto como C. de Boer indican no sólo el interés del primero por esta

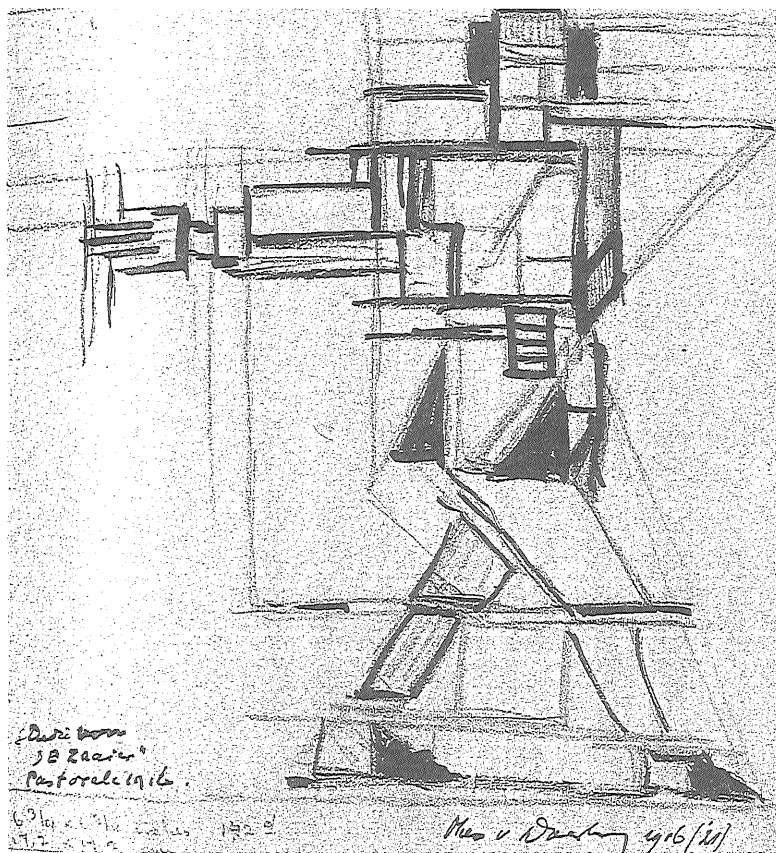
THEO VAN DOESBURG, CUATRO ABANICOS, 1917, VIDRIERA REALIZADA PARA LA PUERTA (EN LA CASA DE W. DE GEUS, ALCALDE DE BROEK IN WATERLAND) EN LA QUE YA SE HABÍA INSTALADO SU VIDRIERA COMPOSICIÓN I.

THEO VAN DOESBURG, DISEÑO EN COLOR PARA LA VENTANA B DE LA *PEQUEÑA PASTORAL*, 1917-1918 (DETALLE); GOUACHE SOBRE CIANOTIPO.



disciplina artística, sino la afirmación una vez más del que será su campo de trabajo fundamental, el plano. Y ya que en su anterior diseño de vidrieras para la *Pequeña Pastoral* había partido de motivos figurativos, animales como el toro o el caballo, y utilizado la simetría como mecanismo para unificar las cinco ventanas, las precisiones realizadas ante las exigencias de C. de Boer pueden significar dos cosas distintas, o bien que él mismo no consideraba el resultado de su trabajo en las vidrieras de la *Pequeña Pastoral* como figurativo y simétrico, o bien que debía rectificar el camino emprendido allí, ya que resultaba inadecuado cuando se trabaja en un contexto arquitectónico. Tanto una como otra explicación serían posibles, o incluso ambas simultáneamente, puesto que el modo habitual de proceder de Theo





THEO VAN DOESBURG, *ESTUDIO PARA EL SEMBRADOR*, 1921-1922; LÁPIZ Y TINTA CHINA SOBRE PAPEL.

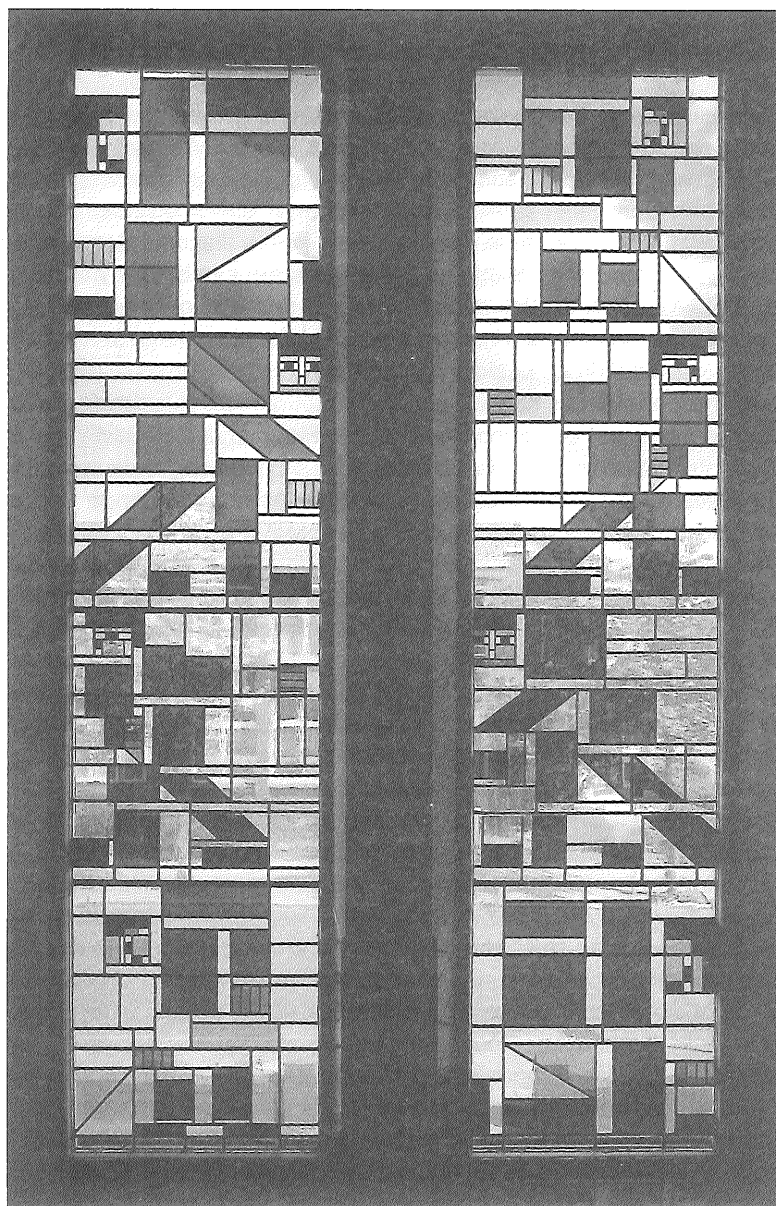
van Doesburg se basaba en la innovación constante y en replantear en cualquier momento sus propias afirmaciones sobre los caminos y las formas de proceder de los artistas. Theo van Doesburg sólo se mantuvo fiel a una idea, la supremacía de la pintura, la plástica, sobre cualquier otra disciplina, incluida la arquitectura a la que dedicó tanto interés y que para él debía configurarse como una forma abierta, un juego de planos rectangulares y equilibrios dinámicos regidos por la asimetría y dominados del color. La aceptación de un trabajo puramente ornamental en la *Gran Pastoral* sólo será una retirada táctica en su lucha por hallar un posible lugar de encuentro entre el trabajo sobre el plano y la condición tridimensional de la arquitectura.

Las composiciones a base de piezas cerámicas de color que Theo van Doesburg había realizado ese mismo año 1921 para el suelo de una vivienda de Evert Rinsema fueron consideradas por C. de Boer como carentes de simetría, esa misma simetría que él reclamaba para las vidrieras de la Escuela de Agricultura de Drachten. Por su parte, Van Doesburg expresaba su insatisfacción y su disgusto ante el resultado, demasiado simétrico, del tríptico realizado para vidriera en la casa para el banquero De Lange en Alkmaar, proyectada por Jan Wils en 1917. Por tanto, pedía a De Boer que considerase muy seriamente sus razones en contra de la simetría, ya que eran razones lógicas y aceptables, y también que le permitiera mostrarle dos propuestas alternativas para la composición de las vidrieras de Drachten, una de

ellas utilizando figuras y la otra únicamente planos de color y líneas de negras de contorno. Se llegó entonces a un cierto compromiso, ya que De Boer manifestó sus deseos de acostumbrarse a las ideas de Van Doesburg de manera gradual, cuando ambos deciden tomar como punto de partida la figura del arquero que aparecía en las etiquetas de una caja de queso fabricado por la empresa de Ámsterdam G. Klaverweide en Zoon. La caja de forma circular estaba dividida en cuatro sectores y cuatro figuras idénticas de un arquero aparecen dibujadas sobre rectángulos blancos ocupando las posiciones que marca un giro en esvástica. La composición es por tanto claramente asimétrica aunque repetitiva y en la propia figura del arquero, estilizada pero reconocible, destaca la tensión de las piernas en diagonal y uno de los brazos extendido, mientras el otro tensa la cuerda del arco, también formando líneas oblicuas. Ambos rasgos, piernas cruzadas en diagonal y brazo extendido, serán tomados literalmente por Theo van Doesburg para dibujar su figura del sembrador, de la que realizó numerosos bocetos antes de llegar a su configuración definitiva, la que formaría parte de las vidrieras de la *Gran Pastoral*. Sin embargo, existen otras posibles fuentes de esta figura del sembrador a las que alude el propio Van Doesburg: la primera sería un diseño anterior realizado por él mismo para un encargo nunca realizado, también aparentemente sobre temas agrícolas, y la segunda el cuadro de Vincent van Gogh titulado *De zaaier* (*El sembrador*) de 1899-90. En cualquiera de los tres casos, Theo van Doesburg se habría alejado de su método de composición a partir de un objeto natural, para tomar como punto de partida una figura ya sometida a las convenciones de la plástica, dibujo o pintura, y construir a partir de ella una nueva composición.

El sembrador de Theo van Doesburg es, como el arquero de la caja de quesos, una figura reconocible en la que destacan la ausencia de simetría y el predominio de las líneas oblicuas en la composición. Sin embargo, con respecto a este último rasgo, Van Doesburg deja ver a lo largo de sus bocetos sucesivos una vacilación entre la posibilidad de acentuar hasta el límite el dominio de las diagonales, con el brazo extendido oblicuo, o por el contrario mantener el brazo en posición horizontal. La figura, que aparece de perfil, sólo gira el rostro para colocarlo frontalmente y desplazarlo hacia el lado contrario, con el fin de compensar la tensión que introduce el brazo extendido. Cuando el sembrador pasó a formar parte de las vidrieras de la *Gran Pastoral* donde también aparecían las figuras relacionadas con las otras tres actividades agrícolas fundamentales, ésta resultó ser la más identificable, mientras que las demás quedaron convertidas en variaciones de ésta, con los rectángulos de color más independientes y las líneas diagonales convertidas en meros testimonios gráficos del dinamismo pretendido para la composición. Por otra parte, las dos vidrieras que se colocaron juntas, cada una de ellas con las cuatro figuras fundamentales organizadas en una secuencia vertical, contenían pares de figuras simétricas, pero desplazadas de forma que el resultado final fuera una asimetría y acentuara el carácter cíclico y abierto de la composición. Las figuras entrecruzadas suponían una activación del plano de la vidriera y daban lugar a unas relaciones diagonales más allá de las propias líneas oblicuas del plomo que separaba los vidrios de color.





THEO VAN DOESBURG, *GRAN PASTORAL*  
(DOS VENTANAS), 1922, VIDRIERA.

La estructura pictórica de la *Gran Pastoral*, para la que el propio Theo van Doesburg había reclamado la condición de ornamento, utiliza efectivamente los recursos más característicos de cualquier tipo de decoración, las series y variaciones de los mismos temas, los giros e inversiones, las ordenaciones preferentemente simétricas aunque también ciertas inflexiones para conseguir una cierta asimetría. Por otra parte, la condición plana de los motivos sería irrenunciable en este tipo de composiciones mientras que la aparición de figuras, la asociación de las composiciones abstractas con elementos figurativos, marcaría una de las fronteras que no debía ser traspasada según los postulados del arte plástico puro formulados por el propio Van Doesburg y el grupo *De Stijl*. Sin embargo, con la figura del sembrador se sobrepasaba

esta frontera que incluso se extendía al resto de los motivos pues, aunque menos reconocibles, se asociaban como variaciones a la figura del sembrador. El sembrador mantiene su condición figurativa incluso cuando se integra en un juego abstracto de campos de color y conserva un cierto sentido de movimiento, movimiento que el propio Van Doesburg había tratado de integrar siempre en sus composiciones como una fuerza elemental capaz de mantener activo cualquier tipo de equilibrio. Sin embargo, el empleo de las líneas diagonales que marcan el movimiento se mantiene en la figura del sembrador y a partir de ella se extenderá a las otras tres figuras referidas a las actividades agrícolas, aunque trata de reducirse al mínimo, al disponer finalmente el brazo extendido en posición horizontal.

Por estos mismos años, Theo van Doesburg había mantenido frente a otros miembros del grupo *De Stijl* como Piet Mondrian y Bart van der Leek, su rechazo a utilizar líneas diagonales, ya que a causa de su carácter excesivamente dinámico introducían ven las composiciones planas una cierta perspectiva, una ilusión de espacio que debía ser evitada, una convicción estética que sería rectificada a mediados de los años veinte, cuando él mismo aconseja la reintroducción de líneas diagonales como medio para conseguir el dinamismo inherente a toda composición plástica. La facilidad con la que Theo van Doesburg cambiaba su posición sobre un arte cuyo carácter absoluto exigía ser permanentemente repensado y sus medios de expresión sometidos al cambio hace difícil determinar una relación estable entre sus posiciones programáticas y sus composiciones plásticas, ni siquiera entre aquéllas que se producen en un mismo momento de su carrera. Y es en la figura del sembrador de la *Gran Pastoral* donde se pone de manifiesto con más claridad la dificultad de llevar hasta el límite la renuncia de un arte plástico puro a todo apoyo en el mundo exterior, tanto como la incorporación de un dinamismo que no atente contra el equilibrio de un sistema de relaciones basadas exclusivamente en la geometría elemental y en el color.

No por casualidad Theo van Doesburg había elegido la figura de una vaca, el animal doméstico más asociado con su país, para ilustrar el método de composición abstracta y había incluido en su libro *Principios de arte neoplástico* la imagen de un campo cultivado típico de Holanda como muestra de lo que es el trabajo sobre el plano. Por otra parte, Theo van Doesburg juzgaba decisiva para la activación de la experiencia estética la consideración del movimiento, en su caso del animal, su periodicidad y repetición capaces de generar ritmos esenciales y apropiarse del espacio como una estructura dinámica abstracta. Sin embargo, en el fondo de toda obra plástica subyace una incapacidad esencial para hacer compatibles la condición accidental del movimiento con la representación del más alto grado de intemporalidad y armonía, de manera que cualquier fenómeno cuya esencia consiste en existir y súbitamente desaparecer, cuando traspasa las fronteras del arte, recibe una apariencia que no es natural y, por tanto, aparece debilitado ante nuestros ojos.

En la *Gran Pastoral*, Theo van Doesburg había tomado una serie de decisiones fundamentales, que en parte venían condicionadas por el encargo de C. de Boer y en parte eran imposiciones de su propia posición como artista plástico. La primera de ellas fue la elección

del tema del trabajo agrícola, del trabajo del hombre que le mantiene unido a la tierra, a la naturaleza. Este tema adoptaba la estructura cíclica de las cuatro actividades fundamentales en la agricultura, que están ligadas entre sí por una secuencia lineal pero al mismo tiempo se repiten una y otra vez, con lo que ya no son acciones de un solo hombre sino experiencias típicas, colectivas, de una cultura. En segundo lugar, no existe en tal secuencia de actividades un momento culminante, un centro, sino que se trata del desarrollo horizontal de una serie de temas relacionados, por lo que la unidad habría que encontrarla precisamente en el potencial expansivo de su condición cíclica. Y en tercer lugar, la figura del sembrador es elegida como objeto principal y origen del ciclo, no tanto porque signifique el origen natural de lo que finalmente culminará en la recolección de la cosecha, sino porque el hombre que siembra posee la condición esencial del movimiento que apenas iniciado puede detenerse. Y además la imagen del sembrador, una vez sometida a las convenciones de la plástica, pasaría a convertirse en un símbolo de la agricultura, en una celebración simbólica de la vida rural.

El principio unificador de los motivos utilizados por Theo van Doesburg en la *Gran Pastoral* podría identificarse con lo que la crítica literaria denomina meditación pastoral, es decir, la recurrencia a mitos arquetípicos de pasadas civilizaciones que se repiten una y otra vez sugiriendo el eterno ciclo de la naturaleza, el hombre y la cultura. No existe entonces ni una amplificación de temas menores ni movimiento ascensional hacia un punto culminante, sino más bien una extensión horizontal y una variedad que se despliega cíclicamente. Y, entre las cuatro actividades más características de la agricultura, la siembra tiene sus referencias principales en la aurora, la mañana, el paso de la noche al día y, entre las cuatro estaciones del año, al invierno que espera de la llegada de la primavera. También en el terreno literario se concede un poder especial al trabajo que se realiza por la mañana: la aurora se asocia con la celebración de la tierra, con las visiones de una sociedad comunitaria y la sumisión al destino, y el mundo de la primera luz del día es el de la vida sencilla del trabajador rural cuya labor digna y sensible le mantiene apegado a la tierra.

Resulta imposible evitar el sentido de progresión que posee toda organización secuencial, especialmente cuando esta secuencia se asocia a la sucesión de las estaciones del año. El calendario contiene simultáneamente una progresión lineal y una estructura cíclica y ambas se utilizan como metáfora de la repetición y la progresión que se produce en la vida del hombre, con un tinte optimista o pesimista según los casos. Sin embargo, lo que se desenvuelve y se repite una y otra vez no son las acciones o los deseos del hombre individual, sino la experiencia típica y colectiva de una cultura y, por tanto, es en su condición universal, típica, donde las actividades agrícolas representadas por Theo van Doesburg en la *Gran Pastoral* resonarían con la naturaleza universal que él mismo reclamaba para todo arte plástico. Al desaparecer lo coyuntural y lo personal, se abre paso una apelación gradual a un tiempo lejano y un espacio interno. El tema del hombre que siembra será, por tanto, narrativo mientras que la imaginación se mantiene en un terreno puramente visual.

Theo van Doesburg había renunciado desde el inicio de su carrera a su verdadero nombre, Christian Emil Marie Küpper, en favor del pseudónimo con el que será universalmente conocido. Pero esta nueva personalidad no fue suficiente para absorber las contradicciones con las que constantemente se ve enfrentado tanto en su trabajo como en su vida. El dadaísta I. K. Bonset y el futurista Aldo Camini serán dos nuevas personalidades que le ayudarán a moverse en distintos territorios y, sobre todo, a criticar las actitudes del propio Theo van Doesburg siempre que era necesario. I. K. Bonset, presentado como su colaborador literario y el más interesado en las actividades dadaístas, firmará gran parte de los escritos en prosa y en verso publicados en los órganos oficiales del movimiento Dada. Para presentar a este nuevo personaje ante Tristan Tzara, Theo van Doesburg había aludido a su lugar de procedencia, los Países Bajos, como un lugar muy plano en el que sus habitantes vivían en un mundo de dos dimensiones, por lo que una cierta dosis de Dada resultaba muy necesaria. El trabajo sobre el plano había sido la prioridad absoluta de Theo van Doesburg desde el inicio de su carrera, como lo había sido la lucha por lograr que el puro dominio de la plástica no estuviera contaminado por la figuración o la narrativa, todo lo cual queda reflejado con precisión en el proceso que conduce a la figura del sembrador que domina la *Gran Pastoral*. Pero lo que expresa su queja ante Tristan Tzara es cuánto deseaba él mismo poder introducirse en el campo de la literatura y liberarse de la tiranía del plano. Si no podía ser él, sería su *alter ego* I. K. Bonset quien se encargara de conseguirlo.